

Zur Geschichte musikalischer Analyse

Wenn die Beschreibung zutrifft, daß die musikalische Analyse einen äußerst hohen Stellenwert in musikwissenschaftlicher Forschung und universitärer Lehre innehat, ja vielleicht sogar darin dominiert, dann verwundert es, daß es angesichts einer solchen Praxis bisher nur wenige Ansätze zur Aufarbeitung und Darstellung ihrer Geschichte und ihrer Methoden gibt. Gerade die Reflexion auf die methodischen Grundlagen des analytischen Vorgehens könnte für eine Disziplin, die sich ihrer eigenen Voraussetzungen und ihrer Geschichte als Wissenschaft vergewissern will, ein sinnvolles Unterfangen sein. Die Gedanken, die ich hier in drei Abschnitten darlegen möchte, seien als vorläufige und notwendigerweise unvollständige Skizze gedacht, mehr als Vorüberlegungen denn als ausgearbeitetes Programm für eine Geschichte musikalischer Analyse.

I

Hans Heinrich Eggebrecht hat 1972 quasi als Appendix zu der Grundlegung seiner Methode musikalischer Analyse einen Vorschlag unterbreitet, wie die Geschichte musikalischer Analyse zu schreiben wäre, und darin vor allem auf die Rolle der notenschriftlichen Aufzeichnung im musikalischen Schrifttum abgehoben: «Dabei scheint es sich um einen Progreß zu handeln, der [...] vom Exemplum zum Muster und weiterhin zur Musik als Gegenstand der Kritik (oder Rezension), der analytischen Kompositionslehre und der spezifisch wissenschaftlichen Analyse führt. Dieser Progreß scheint aufs engste verbunden mit dem der Individuation: mit Entstehung und Geschichte der Komposition (als «Werk»), dem Fortschritt von einer primär typischen (anonymen, normativen, stilgeprägten) zur primär individualisierten Struktur und Sinnhaftigkeit musikalischer Gefüge».¹ Für das Exemplum verweist er auf mittelalterliche Traktate, für das Muster auf Joachim Burmeisters Analyse der 5stimmigen Motette *In me transierunt* von Orlando di Lasso (1606) und für die Kritik bzw. Rezension unter anderem auf Robert Schumanns Besprechung von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* (1835), die beiden letzten Stufen (analytische Kompositionslehre und spezifisch wissenschaftliche Analyse) bleiben unerläutert. So bestechend auf den ersten Blick die Idee zu sein scheint, entscheidende Stationen in der Geschichte musikalischer Analyse mit einer Grundtendenz der Geschichte abendländischer Musik zu parallelisieren, so problematisch stellt sich die gedachte Ordnung bei näherem Hinsehen dar. Denn kann man für das mittelalterliche Schrifttum die Kategorie des Exemplum wohl gelten lassen, so steht die Kategorie des Musters im Sinne einer im Ganzen nachahmenswerten Komposition bereits mitten im Kontext der Kompositionslehre, die eigentlich einer zeitlich späteren Stufe vorbehalten sein sollte. Daß in Burmeisters Analyse die wesentlichen normativen Konstituenten des Komponierens der Zeit veranschaulicht werden, liegt nicht etwa allein am musikgeschichtlichen Entwicklungsstand, sondern auch an der Funktion der Analyse, als instruktives Beispiel innerhalb einer Kompositionslehre zu dienen. Selbst in einer Zeit, in der die Idee der Nachahmung vorzüglicher Muster vollkommen der Idee der Originalität gewichen war, wurden die Werke eines Ludwig van Beethoven als Paradigmen in Kompositionslehren in einer Weise analysiert, die sich von Burmeisters auf die große Gliederung abhebender Analyse nicht prinzipiell unterscheiden; man denke beispielsweise an Johann Christian Lobe, der in seinem Lehrbuch der musikalischen Komposition ganze Streichquartettsätze in Perioden untergliedert, um den Aufbau komplexerer großer Formen zu veranschaulichen.² Vergleichbares findet sich auch bei anderen Kompositionslehren seit den 1780er Jahren. Überschneiden sich die Kategorien Muster und Kompositionslehre also zumindest inhaltlich, so kommt der vorgestellte Entwicklungsgang bei den Kategorien Kritik respektive Rezension und Kompositionslehre auch zeitlich ins Wanken, fallen doch beider Blütezeiten in etwa zusammen. Eggebrechts Idee liegt offensichtlich ein ganz breites Verständnis von Analyse zugrunde, das letztlich jegliches Ansprechen eines notenschriftlich fixierten Textes oder Textausschnittes als Analyse begreift. Die dadurch erlangte Erweiterung des historischen Horizontes für eine Geschichte musikalischer Analyse wird jedoch begleitet von einer Vernachlässigung der ganz unterschiedlichen Zielsetzungen, mit denen Analyse verknüpft ist, Zielsetzungen, die sich nicht unbedingt und notwendigerweise an der Entwicklung der Musik selbst orientieren müssen.

Einen anderen Weg beschritt Hermann Beck 1974, der die bisher einzige, ausgearbeitete Geschichte der Werkanalyse vorgelegt hat.³ Er gliedert seine Darstellung zunächst nach drei «Schwerpunktgebieten»⁴, in denen Analyse eine besondere Rolle spielt, und stellt die Methoden der Werkanalyse im Rahmen der Musikkritik, der Musiktheorie (worunter er auch die Kompositionslehre subsumiert) und schließlich der Musikgeschichte bzw.

1 Hans Heinrich Eggebrecht, «Zur Methode der musikalischen Analyse», in: Erich Doflein, *Festschrift zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Lars Ulrich Abraham, Mainz 1972, S. 82.

2 Vgl. Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig 1875, S. 315-333.

3 Vgl. Hermann Beck, *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 9), Wilhelmshaven 1974.

4 Beck, *Methoden der Werkanalyse*, S. 6.

Musikwissenschaft dar. Die Abkopplung der Geschichte der Analyse von der Idee einer Geschichte der Musik und die gleichzeitige Separierung von drei Bereichen, die unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen und in denen Analyse damit andere Funktionen hat, ist unzweifelhaft von Vorteil. Doch sollte die Berücksichtigung des jeweiligen Kontextes nicht darüber hinwegtäuschen, daß der historische Konnex, der bei Eggebrecht als Fortschritt gedacht war, hier auf die rein zeitliche Abfolge verschiedener Methoden sich reduziert und weitergehende Hinweise auf eine Strukturierung der Vielfalt der Ansätze, die eine Geschichte erst ermöglicht, ausbleiben. Becks Auffassung von Analyse ist, wie der Titel seines Buches (*Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*) schon anzeigt, geprägt von einem emphatischen Begriff des Werkes und läßt daher alles unberücksichtigt, was nicht als Auseinandersetzung mit einem konkreten, abgeschlossenen, schriftlich fixierten, individuellen Gebilde eines Autors sich ausweist, also alles das, was bei Eggebrecht unter Exemplum subsumiert wurde, und damit einen großen Teil des notations- und satztechnischen Schrifttums des Mittelalters und der Renaissance. Gleichzeitig entsteht aber eine Art Zwang, jede Quelle, die sich mit einem Werk näher beschäftigt, in die Geschichte der Werkanalyse zu integrieren. So stehen, um nur den Bereich der Musikkritik als Beispiel zu nehmen, die Warnungen von Johannes Tinctoris in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) vor dem zu freien Gebrauch von Dissonanzen, die er etwa an einem Werk von Busnois demonstriert (1. Buch, Kapitel VI), und Glareans eher allgemein gehaltene Bewertungen einzelner Komponisten-Ceuvres am Schluß des dritten Buches seines *Dodekachordon* (1547) einträchtig in einer Reihe mit Andreas Werckmeisters *Cribrum Musicum* (1700), Johann Matthesons *Critica Musica* (1722/25), Johann Nikolaus Forkels *Musikalisch-Kritischer Bibliothek* (1778/79), Johann Friedrich Reichardts *Musikalischem Kunstmagazin* (1782/1792) und Schumanns schon erwähnter Rezension. Außer dem sehr allgemeinen Ziel des Urteilens oder Abwägens haben diese als Gerüst einer Geschichtsdarstellung fungierenden Stationen wohl wenig gemeinsam. Es erscheint auch hier sinnvoll, über die allgemeinen Zielsetzungen hinaus, das spezifische Interesse zu berücksichtigen, das den jeweiligen Analysen meist implizit zugrunde liegt. Tinctoris geht es, wie vielen anderen Kontrapunktlehren, die ihre Beispiele nicht aus namentlich bekannten Werken schöpfen und die daher bei Beck unberücksichtigt bleiben, nicht etwa um eine spezifische Erkenntnis, im Sinne einer Bewußtmachung von etwas, das vorher noch nicht bekannt war, sondern einfach um den höchstmöglichen Grad der Nachvollziehbarkeit von Regeln oder Regelverletzungen. Sein Interesse richtet sich daher nicht in einem engeren Sinne auf Erkenntnis, sondern auf Instruktion. Diametral entgegengesetzt ist das Interesse, von dem Schumann sich leiten läßt; geht es ihm doch vordringlich um die «Erkenntnis» — auch wenn diese nicht in einem strengen Sinne theoriegeleitet ist — von etwas ihm Unbekanntem. Der Rückgriff auf den Werkbegriff und eine grobe Kontextualisierung allein scheinen also ebenfalls kein hinreichendes Fundament für eine Geschichte musikalischer Analyse zu liefern, denn die verschiedenen Zielsetzungen verknüpft mit historisch sich wandelnden Interessen lassen die zunächst nebeneinander stehenden Bereiche der Musikkritik, Musiktheorie und Musikwissenschaft wieder aufbrechen und ineinanderfließen.

Wenn man die Vorzüge und Nachteile der Entwürfe Eggebrechts und Becks abwägt, dann könnte es sich anbieten, die divergierenden Zielsetzungen und Interessen der Analysen zu strukturieren unter Zuhilfenahme der so oft beigezogenen Trias «Beschreiben-Erklären-Interpretieren». Das ist nicht in dem Sinne gemeint, daß ein bestimmter Begriff von Analyse, der alle drei Momente enthält, quasi als Idealfall dekretiert werden soll, sondern in der Weise, daß Zielsetzungen und Interessen einer Analyse letztlich auf eine dieser drei Ebenen ausgerichtet sind; und erst dann, wenn die Analysen diese Ausrichtung teilen, werden sie vergleichbar und historisch verknüpfbar. Man könnte auch verleitet sein, diese Trias selbst in einer historischen Entwicklungslinie zu sehen, etwa indem man die Ebene der Interpretation als eine recht späte historische Erscheinung einordnet, die, wenn nicht eine Art historisches Bewußtsein, so doch zumindest das Bewußtsein für eine Distanz zum Gegenstand voraussetzt. Doch in diesem Falle wäre zu fragen, ob eine solche Historisierung nicht einer verdeckten Fortschrittsidee huldigt und damit der spätestens seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts gegebenen Situation nicht gerecht wird, daß Analysen der unterschiedlichsten Zielsetzungen und Interessen zur gleichen Zeit koexistieren können.

II

Bisher blieb in meinen Überlegungen die Analyse in Musikwissenschaft und Musikgeschichtsschreibung ausgeklammert, nicht etwa, weil hier eine Art Quantensprung in der Geschichte der Analyse eingetreten wäre, eine Einschätzung, die mehr oder weniger unausgesprochen sehr vielen Darstellungen und Artikeln zugrunde liegt, sondern weil sich über die angedeuteten Schwierigkeiten hinaus zusätzliche Probleme für eine Geschichte musikalischer Analyse ergeben. Im Bereich der Musiktheorie und der Kompositionslehre wird Analyse fast immer dazu tendieren, den besonderen Fall im Hinblick auf etwas Allgemeines zu betrachten, das im Besonderen lediglich aufscheint. Der analysierte Gegenstand wird damit zum Mittel, etwas anderes aufzuzeigen. So beschränkt sich beispielsweise Burmeister in seiner Lasso-Analyse im wesentlichen auf die Möglichkeiten der Gliederung der Komposition und der Ausschmückung einzelner Perioden, läßt aber einen großen Teil der Figuren, die Lasso in seiner Motette verwendet, hier unbeachtet, obwohl sie andernorts sein größtes Interesse finden. Im Bereich der Musikkritik dagegen widmet sich die Analyse in der Regel dem Besonderen, dem, was sich vom Allgemeinen abhebt, sich spezifisch auszeichnet. Exemplarisch, zumindest dem Anspruch nach, wird dies von Schumann in der genannten Berlioz-Rezension ausgesprochen, wenn er vier Gesichtspunkte nennt, «unter denen man ein

Musikwerk betrachten kann, d.h. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besonderen Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet.⁵ Noch bei Adolf Bernhard Marx sind diese beiden Blickrichtungen der Analyse, die auf das Besondere oder die auf das Allgemeine, getrennt, je nachdem ob er ein Beethovensches Werk in seiner Kompositionslehre oder in seiner Beethoven-Monographie untersucht. Sobald Analyse aber in den Kontext von Musikwissenschaft und Musikgeschichtsschreibung tritt (im Sinne einer institutionalisierten universitären Disziplin), ist von vorneherein nicht mehr eindeutig, welche Blickrichtung Priorität genießt. Dies sei mit einigen Sätzen an Hermann Kretzschmar und Guido Adler erläutert. Adler hat einen relativ konturierten Begriff von Analyse, der, von philosophischen Aspekten ausgehend, die «constructive Beschaffenheit» eines Werkes umfaßt («Formanalyse») und bis zur «Inhaltsanalyse» reicht. Werkanalyse ist für ihn das entscheidende Mittel der Stilkritik, die wiederum die Voraussetzung für eine Musikgeschichtsschreibung als Bestimmung der «Stilgesetze der verschiedenen Epochen» ist.⁶ Da Stilkritik immer auf dem Vergleich von Werken basiert, spielt in Adlers Konzept die Individualität eines Werkes (deren Bedeutung er sehr wohl anerkannte) eine geringere Rolle. «In höchster und letzter Instanz aber wird die Geschichte der Musik die künstlerischen Schöpfungen als solche betrachten, in ihrer gegenseitigen Verketzung, dem wechselseitigen Einfluß ohne besondere Rücksicht auf das Leben und Wirken einzelner Künstler.»⁷ Exemplarisch dafür steht seine Forderung, «für die verschiedenen Stilperioden und Schulen ein lexikon formularum zusammenzustellen nach der Art eines lexikon phraseologicum, in dem die konstruktiven Wendungen geordnet und gesichtet werden».⁸ Auch wenn er gleich darauf die «Eigenzüge der einzelnen Künstler» betont, zielt sein Blick bei der musikalischen Analyse darüber hinaus auf das Allgemeine einer Stilbestimmung. Ganz im Kontrast dazu steht der Stellenwert, den die Analyse in Kretzschmars Konzept von Musikwissenschaft einnimmt. Er hat nicht die umfassende Musikgeschichtsschreibung im Blick, sondern den ratsuchenden Musikliebhaber, Konzertgänger und jungen Musiker, der hören und verstehen lernen will: «Mein Bestreben ging dahin: anzuregen, ins Innere und Intime der Werke und der Künstlerseele zu führen». Wenn es dann weiter heißt, «und womöglich den Zusammenhang mit der Zeit, mit ihren besondern musikalischen Verhältnissen, mit ihren geistigen Strömungen aufzudecken»,⁹ dann wird deutlich, daß geschichtlicher Zusammenhang im Sinne eines kultur- und geistesgeschichtlichen Rahmens bei Kretzschmar vorausgesetzt wird, nicht aber, wie bei Adler, der historische Konnex, zumindest der Idee nach, aus der Analyse selbst gewonnen werden soll. Kretzschmar zielt primär gar nicht auf die Musikgeschichtsschreibung, sondern auf die Auslegung einzelner Kunstwerke.¹⁰

Dieser hier zugespitzt dargelegte Gegensatz im Stellenwert, den Analyse in einem Konzept von Wissenschaft innehat, ist hinter der damals heftig diskutierten Frage nach Form und Inhalt, nach der konkreten Methodik und ihrer Wissenschaftlichkeit verblaßt — in der Form-Inhalt-Frage stehen sich beide Autoren in ihren programmatischen Äußerungen im übrigen trotz aller Polemik näher, als einzelne Analysen je denken lassen.¹¹ Wenn Adler in einer Kritik an Kretzschmar schreibt: «Die so geübte Hermeneutik läuft in eine poetische Erklärung des Gesamtinhaltes eines Kunstwerkes aus und bedient sich der etwa zufällig aufgegriffenen, formalen und anderen Kriterien nicht im methodischen Sinne zur Aufdeckung der Stilhaftigkeit oder der Stildefekte und kann demgemäß auch nicht zur stilkritischen Erfassung der Kunstwerke in der historischen Folge der Erscheinungen gelangen»,¹² so verkennt er schlicht, daß die «Erfassung der Kunstwerke in der historischen Folge» gar nicht vorrangiges Ziel Kretzschmarscher Analyse war. Eine zusätzliche Schwierigkeit für die Geschichte musikalischer Analyse besteht also darin, daß sie, vor jeder Beschäftigung mit der konkreten Methodik, zu eruieren hätte, ob Analyse in der jeweiligen Konzeption von Musikwissenschaft lediglich, wie bei Adler, als Hilfsmittel dienen oder, wie bei Kretzschmar, das Ziel aller Bemühungen darstellen soll. Was in den beiden genannten Fällen recht eindeutig sich scheidet, ist in vielen anderen vergleichsweise schwerer zu bestimmen, etwa wenn man an Hugo Riemann denkt, den man mit guten Argumenten für beide Sichtweisen reklamieren könnte. Es steht also zu vermuten, daß ein Teil der Auseinandersetzung über die analytische Methodik nicht oder nur bedingt eine über deren Adäquanz oder Wissenschaftlichkeit ist, sondern eine über deren Zielsetzung und Stellenwert.

III

Wenn man weniger dem Stellenwert von Analyse in einem Wissenschaftskonzept als der Darstellung konkreter Methodik den Vorzug gibt, dann liegt es nahe, die Geschichte der Werkanalyse als Abfolge unterschiedlicher

5 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Bd. 1, Leipzig ⁵1914, S. 69.

6 Guido Adler, «Musik und Musikwissenschaft», in: *JbP* 5 (1898), S. 34.

7 Guido Adler, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», in: *VfMw* 1 (1885), S. 8.

8 Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 34.

9 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Abteilung, Vorwort zur 3. Aufl. von 1898, zit. nach Leipzig ⁴1913, S. V.

10 Vgl. Hermann Kretzschmar, «Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik» [1902], und ders., «Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik» [1905], in: ders., *Gesammelte Aufsätze aus dem Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911, S. 168-192 und S. 280-293.

11 Vgl. Adler, *Methode*, S. 129ff. und die beiden in Anm. 10 genannten Aufsätze Kretzschmars.

12 Ebd., S. 126.

Ansätze zu schreiben. Dabei ist es gleichgültig, ob man sich, wie Beck, auf drei grundsätzliche Richtungen beschränkt (Stilanalyse, Hermeneutik und alle Ansätze, die weder der Stilanalyse noch der Hermeneutik zugerechnet werden können), oder ob man, wie Ian Bent, vier verschiedene Richtungen seit der Jahrhundertwende thematisiert (Reduktionismus und Stilanalyse, energetische Theorien und Schichtenanalysen, linguistische und kybernetische Ansätze, set theory und Computeranalyse).¹³ Um den Eindruck einer puren Chronik oder einer chronologisch geordneten Enzyklopädie zu vermeiden, sind beide bemüht, die verschiedenen Ansätze in den jeweiligen geistes- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Eine solche Vorgehensweise ist für ein historisches Verständnis sicher unabdingbar, zeigt sich doch, wie abhängig Zielsetzung, Interesse, Stellenwert und konkrete Vorgehensweise der Analysemethoden von geschichtlichen Bedingungen sind, so daß sich eine distanzlose Vergegenwärtigung verbietet; ein anschauliches Beispiel hierfür liefert etwa die Methode Heinrich Schenkers, der sie selbst ausdrücklich als Kunst und nicht als Wissenschaft verstanden hatte, was nicht verhinderte, daß sie unter ganz anderen historischen Voraussetzungen und Bedingungen in den USA zu einem wissenschaftlichen Lehr- und Lerngebäude par excellence umformuliert wurde.¹⁴ Das Vorgehen, verschiedene Ansätze chronologisch aneinanderzureihen, enthält aber zusätzliche Berechtigung durch die Tatsache, daß es einen eigenständigen methodologischen Diskurs auf dem Felde der musikalischen Analyse eigentlich nicht oder kaum gibt. Um zwei Beispiele zu nennen. Die Stilanalyse, wie sie Adler und seine Schüler entwickelt haben, ist in der darauffolgenden Zeit immer weiter verfeinert und auch systematisiert worden¹⁵, aber auch wenn man heute in der Lage ist, mit Hilfe solcher Systematisierungen Computer zu programmieren, steht in Frage, ob sich die Vorgehensweise dabei wirklich prinzipiell geändert hat. Oder hat sich — dies sei ketzerisch angemerkt — die Methodik der Bestimmung oder Auslegung inhaltlicher Momente der Musik seit den Zeiten Kretzschmars wirklich wesentlich und grundlegend weiterentwickelt, wenn man vom Wechsel der Leitbegriffe (Symbol, Sinn und Gehalt, Botschaft) absieht und selbst wenn man berücksichtigt, daß der ehemals universalistische Ansatz historischer Behutsamkeit gewichen ist?¹⁶ Mir scheint ein Spezifikum der Geschichte musikalischer Analyse, etwa im Unterschied zur Geschichte analytischer Methoden in den Naturwissenschaften, darin zu liegen, daß es in der Geschichte musikalischer Analyse keine eigentlichen Paradigmenwechsel gibt: ältere Ansätze werden durch neuere nicht aufgehoben, sondern existieren weiter fort. So gelangt man zu der paradoxen Situation, daß, überspitzt formuliert, eine Geschichte musikalischer Analyse zwar zeigen kann und natürlich muß, inwiefern die einander folgenden Ansätze durch ihren geschichtlichen Kontext geprägt sind, damit überhaupt an Geschichte teilnehmen und in einem Zusammenhang stehen. Auf der anderen Seite aber existieren die unterschiedlichen Ansätze in einer Art Unabhängigkeit voneinander, so als ob sie gleich nah oder weit vom Gegenstand ihres Bemühens entfernt wären. Damit sei nicht gesagt, daß es nicht mannigfaltige Kontroversen zwischen Parteien und Schulen gäbe, sondern daß sich eine historische Darstellung nicht auf eine der möglichen Positionen festlegen dürfte.

Die für eine Geschichtsschreibung notwendige historische Einbettung führt dazu, analytische Methoden allein und fast ausschließlich als historische Dokumente aufzufassen — ein Schicksal, das jede Analyse über kurz oder lang ereilen wird —, als Dokumente für die Rezeptionsgeschichte einzelner Werke, als Dokumente für unterschiedliche ästhetische Positionen, als Dokumente für verschiedene Wissenschaftskonzeptionen usw. Daß aber vergangene Ansätze nicht unbedingt als überwundene, sondern ebenso als legitime, eigene Perspektiven enthaltende Zugänge zu einem Gegenstand angesehen werden können, darin dürfte eine besondere Herausforderung und eine spezifische Schwierigkeit für eine Darstellung der Geschichte musikalischer Analyse liegen.

(Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main)

13 Vgl. Ian Bent, Art. «Analysis», in: *New Grove* 1, London 1980, S. 340-388.

14 Vgl. Nicholas Cook, «Schenker's Theory of Music as Ethics», in: *Journal of Musicology* 7 (1989), S. 415-439.

15 Man denke etwa an Jan La Rue, *Guidelines for Style Analysis*, New York 1970.

16 So liest sich etwa Victor Kofi Agawu, *Playing With Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991, S. 26-50 teilweise wie eine Umschrift der Kretzschmarschen Affektenlehre.